

Simón Marchán Fiz

Zeitgenössische deutsche Kunst in Spanien (1949–1989)

Um einen Überblick über die Präsenz der deutschen zeitgenössischen Kunst in Spanien zu geben, wähle ich den Zeitrahmen 1949 bis 1989. Diese Zeitspanne ist keineswegs willkürlich, sondern eingerahmt von zwei herausragenden Ereignissen: 1949 nahmen einige deutsche Künstler aktiv an der „Ersten Woche der Kunst“ teil, die von der so genannten Schule von Altamira in einer alten kantabrischen Villa in Santillana del Mar veranstaltet wurde, und die für eine erste offizielle Anerkennung der modernen Kunst – des Surrealismus und der Abstraktion – steht. Ende der achtziger Jahre wurde die deutsche Kunst in zwei umfassenden Ausstellungen geehrt, die als Meilensteine für die Präsenz der deutschen Kunst in Spanien in Erinnerung bleiben werden. Es handelt sich um die Ausstellungen „Dadaismus/ Konstruktivismus“ und vor allem „Berlin, Treffpunkt“, beide im *Centro de Arte Reina Sofía*, kurz vor seiner Einweihung als Museum. In beiden Ausstellungen konnte das spanische Publikum die Werke der herausragendsten Vertreter der klassischen Avantgarde bestaunen, in einer ihrer Quantität und Qualität nach wahrscheinlich außerhalb Deutschlands unvergleichlichen Auswahl.

Innerhalb dieses zeitlichen Rahmens also sollen Informationen und Daten zusammengetragen werden, die vielleicht zu zukünftigen Untersuchungen einladen.

1. Die Kenntnis der klassischen Avantgarde

Von September 1951 bis Januar 1952 fand in Madrid die Erste Hispano-amerikanische Kunst-Biennale (*I Bienal Hispanoamericana de Arte*) statt, die aus heutiger Sicht der Kunsthistoriker als Vorreiter der beginnenden künstlerischen Öffnung der Franco-Diktatur gilt. Berücksichtigt man die Isolation unseres Landes zu jener Zeit, so bildete die Biennale die Grundlage, auf der langsam ein künstlerischer Austausch mit

dem Ausland entstand. Erst 1959 wieder konnte im Ausstellungsraum *Sala Ateneo* in Madrid eine Auswahl der deutschen zeitgenössischen Malerei aus den Beständen der Sammlung Hanna Becker vom Rath (Erich Heckel, Emil Nolde und andere Expressionisten) besichtigt werden. Fast weitere zehn Jahre mussten vergehen, bis die *Dirección General de Bellas Artes* 1967 in Madrid die Grafik des Expressionismus vorstellte und im folgenden Jahr die privaten Galerien Iolas-Velazco in Madrid und René Metrás in Barcelona die späten Werke des Surrealisten Max Ernst ausstellten.

In den 70er Jahren wurden die Ausstellungen deutscher Kunst immer häufiger, größtenteils dank der Anregung und Zusammenarbeit der Goethe-Institute in Madrid und Barcelona mit anderen Institutionen. So feierte man 1972 im *Palacio de la Virreina* in Barcelona und im *Museo Español de Arte Contemporáneo* in Madrid Paul Klee, der als Künstler des Bauhauses Ende der vierziger Jahre großen Einfluss auf unsere abstrakte Malerei hatte. Die *Dirección General de Bellas Artes* organisierte 1974 eine Ausstellung über Emil Nolde und 1975 über George Grosz. Neben diesen offiziellen Veranstaltungen gab es private Initiativen, wie die der Galerie René Metrás in Barcelona (1976) mit der Max-Ernst-Ausstellung und die wegen ihres politischen, anti-faschistischen Charakters gewagteste der Madrider Galerie Redor im Jahr 1973: Sie war den Fotomontagen von John Heartfield gewidmet, die zu diesem Anlass in einem größeren Format in limitierter Auflage reproduziert wurden. Auf Initiative des Goethe-Instituts fand im *Museo de Arte Moderno* im *Parque de la Ciutadella* in Barcelona eine interessante Dokumentation „Internationaler Dadaismus 1916–1966“ (1973) statt, sowie eine weitere in der damals gerade gegründeten *Fundació Miró* über „Die zwanziger Jahre in Deutschland: Kunst und soziale Kritik“ (1976).

Während der *transición* musste sich die Kultur des Widerstands, die häufig mit der bis dahin im Verborgenen agierenden Linken verbunden war, an eine neue politische und soziale Situation anpassen – nicht ohne Schwierigkeiten. Aus diesem Grund wurden die Kontakte zur Bundesrepublik Deutschland erst zu Beginn der achtziger Jahre wieder aufgenommen: 1980 wurde eine neue Paul Klee-Ausstellung in der *Fundación Juan March* in Madrid eröffnet. Im nächsten Jahr bot die *Fundación* in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut eine Ausstellung von John Heartfield. Der Dadaismus sollte in der Ausstellung von Kurt Schwitters zu neuer Anerkennung finden. Sie fand in der *Funda-*

ció Miró in Barcelona und der *Fundación Juan March* (1982) in Madrid statt. Das Interesse am Expressionismus blieb allerdings weiterhin lebendig, wie die Ausstellungen „Colección Buchheim“ (1983) in der *Sala de Pensiones* Madrid oder die „Xylografia Alemana en el siglo XX“ (Der deutsche Holzschnitt im 20. Jahrhundert) (1985) und die „Werke des Museums Wuppertal“ (1986), die im Haus der Madrider *Fundación Juan March* ausgestellt wurden, beweisen.

Die zweite Hälfte der achtziger Jahre war dagegen von drei großen Ausstellungen geprägt, die vom Kulturministerium im neuen *Centro de Arte Reina Sofía* veranstaltet wurden: Die erste war „Utopien des Bauhauses. Arbeiten auf Papier“ (1988), eine umfangreiche Präsentation von Arbeiten aus den berühmten Vorbereitungskursen von Johannes Itten, aus dem Unterricht von Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Schlemmer, aus den unterschiedlichen Werkstätten angewandter Kunst, der Architektur und des Theaters. Nicht weniger bedeutend war die bereits erwähnte Ausstellung über die Verbindung von „Dadaismus/ Konstruktivismus“ (1989) als den zwei Janusköpfen der Kunst der zwanziger Jahre: Die Ästhetik des Chaos und die Sublimierung in der Ordnung wurden mit dem Merzbau von Kurt Schwitters und dem Prounen-Raum von El Lissitzky rekonstruiert. Wurden die Namen deutscher Künstler in den vorher erwähnten Ausstellungen zusammen mit der internationalen, in Deutschland ansässigen Avantgarde genannt, so bot die Ausstellung „Berlin, Treffpunkt“ (1989) ein fast vollständiges Panorama der Beiträge deutscher Künstler aus den Anfängen der Moderne: Max Liebermann, Lovis Corinth, Georg Kolbe und andere. Im Mittelpunkt standen der zwischen Natur und Verführung durch die Metropole schwankende Expressionismus und der politisierte Dadaismus der Hauptstadt (mit einer Rekonstruktion des Dada-Raumes); des weiteren Berlin als Knotenpunkt des internationalen, insbesondere des osteuropäischen Konstruktivismus und der Bewegungen, die sich vom radikalen Expressionismus bis zur Neuen Sachlichkeit erstreckten. Die Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit dem Berliner Senat durchgeführt und vom deutschen Bundespräsidenten und dem spanischen Königspaar eröffnet. Fast zur gleichen Zeit zeigte das *Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo* eine große Ausstellung über den Architekten, Planer und Maler Karl Friedrich Schinkel, mit dem im 19. Jahrhundert der Aufbau des modernen Berlins begann („Schinkel. Architektonische Werke“).

Wenn diese Ausstellungen und ihre hervorragenden Kataloge bereits unschätzbare Quellen waren, die unser Publikum mit der deutschen Moderne in der Kunst vertraut machten, muss man zusätzlich die regelmäßigen Informationen und Berichte in verschiedenen Zeitschriften erwähnen, die uns in dieser Zeit aus Deutschland erreichten. Unter ihnen verdienen diejenigen eine besondere Erwähnung, die in der Kunstzeitschrift *Goya, revista de arte* erschienen. Während vieler Jahre war *Goya* die einzige Zeitschrift, in der bedeutende deutsche Autoren regelmäßig über die zeitgenössische Kunst ihres Landes informierten. Walter Hess, ein in Deutschland wie auch in Spanien durch seine Zusammenstellung authentischer Künstlerzeugnisse der Klassischen Moderne sehr bekannter Autor, schickte in den Jahren 1955 (Nr. 4) bis 1958 (Nr. 26) regelmäßig die „Münchener Chroniken“. Während dieser Jahre warfen auch einige andere Berichtersteller wie Julián Gallego aus Paris, Anthony Kerrigan aus Nordamerika oder Alfonso Pintó aus der Schweiz, den einen oder anderen Blick auf die deutsche Kunst, die in den jeweiligen Städten und Ländern gezeigt wurde. Zwischen 1959 (Nr. 28) und 1962 (Nr. 48) war es Friedrich Bayl, der aus München berichtete, während in den folgenden Jahren von 1963 (Nr. 54) bis 1975 (Nr. 126) Jürgen Clauss Berichtersteller war, der außerdem Autor bekannter, in Deutschland verbreiteter Werke über neueste Kunst ist. Ab 1975 stammten die Berichte nun unter dem Titel „Chronik aus Deutschland“ von Barbara Dieterich, die bis 1988 Korrespondentin war. Ebenfalls wurden darin Artikel dieser und anderer Autoren über einige bedeutende Künstler der Epoche veröffentlicht.¹

Während dieser Zeit erschienen in Deutschland spanische Übersetzungen einiger Werke über moderne Kunst. Eine Pionierleistung war die frühe Version der einflussreichen Arbeit über den Magischen Realismus (1927) von Franz Roh. Während der ersten Jahre der künstlerischen Öffnung nahm Hans Sedlmayr, anerkannter Kunsthistoriker und

¹ Hess, Walter (1956): „Franz Marc“. In: *Goya, revista de arte*, 11, S. 316–321; ders. (1958): „Las posibilidades del arte moderno definidas por Kandinsky“. In: *Goya, revista de arte*, 27, S. 164–171; Dieterich, Barbara (1967): „La pintura del expresionismo en Alemania: „Die Brücke“ y „Der Blaue Reiter““. In: *Goya, revista de arte*, 77, S. 314–319; Marchán Fiz, Simón (1974): „La actualidad de Kurt Schwitters“. In: *Goya, revista de arte*, 121, S. 22–31.

Professor der Universität München, an einem Kurs über Kunst an der *Universidad Internacional Menéndez Pelayo* in Santander mit dem Vortrag „Technik und Kunst im Dienste des Menschen“ teil. In den vorangegangenen Jahren hatten seine etwas apokalyptischen Konzepte über moderne Kunst in Konferenzen, Interviews und den Übersetzungen seiner beiden in Deutschland bekanntesten Werke (1956 und 1957) in den eher konservativen Kreisen Spaniens eine sehr positive Aufnahme gefunden. Wie allgemein bekannt basierten seine Vorhersagen über den „Verlust der Mitte“ in der Kunst nicht nur auf dem Dekadenz-Denken Oswald Spenglers, sondern auch auf einer sehr speziellen Interpretation der Hegelschen These über das Ende der Kunst als Tod des Mythos. In der spanischen Situation kam dies für diejenigen einem Freibrief gleich, die aus dem katholischen Glauben heraus bemüht waren, die Bindungen der modernen zur sakralen Kunst zu lösen und damit die Krise beider zu beheben.

Während des folgenden Jahrzehnts, bereits in den sechziger Jahren, erreichten uns erste Schriften von modernen Künstlern in Übersetzungen aus Lateinamerika. Jedoch erst in den siebziger Jahren, noch während des ungebrochenen Frankismus, begann die Revision und die Aufarbeitung der Epoche der Avantgarde, insbesondere mit dem Bauhaus und dem Dadaismus, dank der Arbeit sehr bekannter Verlage.² Eine Tendenz, die im folgenden Jahrzehnt ihren Höhepunkt finden und sich vollständig konsolidieren sollte.

² Vgl.z.B. Albers, Josef (1979): *La interacción del color*. Madrid: Alianza Forma; Ball, Hugo (1919, 1971): *Crítica de la inteligencia alemana*. Barcelona: Edhasa; Grosz, George (1977): *El rostro de la clase dominante. ¡Ajustaremos cuántas!* Barcelona: Editorial Gustavo Gili; Hausmann, Raoul (1975): *La sensorialidad excéntrica*. Madrid: Editorial Tres Catorce Diecisiete; Huelsenbeck, Richard (1920, 1992): *Almanaque Dada*. Madrid: Tecnos; Kandinsky, Wassily (1911, 1973): *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Enlace; Kandinsky, Wassily (1970): *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Editorial Enlace; Klee, Paul (1976): *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Editorial Calden; Klee, Paul (1987): *Diarios*. Madrid: Alianza Forma; Moholy-Nagy, Laszlo (1929, 1963): *La nueva visión*. Buenos Aires: Editorial Infinito; Richter, Hans (1972): *Dadá. Arte y antiarte*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión; Wingler, Hans M. (1975): *La Bauhaus*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

2. Der Traum vom Süden: Deutsche Künstler in Spanien

Wenn auch in geringerem Maße als Italien, übte auch schon immer Spanien auf viele moderne deutsche Künstler starke Anziehungskraft aus. Der junge Hans Hartung fühlte sich als einer der ersten von diesem Hang zum Süden hingezogen. Er lebte und arbeitete von 1932 bis 1934 auf Menorca und kehrte 1940, in zweiter Ehe mit der Tochter des bekannten spanischen Bildhauers Julio González, für zwei Jahre dorthin zurück. Nach seiner Flucht vor den Nazis aus Frankreich, hielt man ihn zwischen 1942 und 1944 in zwei Konzentrationslagern gefangen, zunächst in Figueras (Gerona), dann im Lager von Miranda del Ebro (Burgos). Später, nachdem er 1946 die französische Staatsangehörigkeit erhalten hatte, stellte er bei verschiedenen Gelegenheiten in Madrider Galerien aus: *Sala del Ateneo* (1961), Nebli (1966), Egam (1971) und Sen (1972) und in Barcelona bei René Métras (1966 und 1976).

Spuren hinterließ der Aufenthalt des alten Berliner Dadaisten Raoul Hausmann, der von 1932 bis 1936 auf Ibiza lebte. Er beschäftigte sich so intensiv mit den fotografischen Erforschungen der volkstümlichen Architektur der Insel, dass sie die Aufmerksamkeit der katalanischen Architektenavantgarde fanden und als Fotoreportage mit einem entsprechenden Text Hausmanns in ihrer Zeitschrift veröffentlicht wurden.³ Noch auf Ibiza begann er außerdem seinen Roman *Hyle*, den er allerdings erst 1955 in Limoges (Frankreich) beendet und nach weiteren 14 Jahren veröffentlicht.⁴

Entscheidenderen Einfluss auf die spanischen Künstler nahmen allerdings diejenigen, die sich der „Schule von Altamira“ anschlossen. Wie oben erwähnt fand im September 1949 und 1950 im malerischen Santillana del Mar (Kantabrien) eine Kunstwoche über die Verwandtschaft des Empfindens moderner und prähistorischer Kunst statt. Es nahmen neben Kritikern wie Ricardo Guillén, Sebastián Guasch, der mit der katalanischen Avantgarde noch aus Zeiten vor dem Bürgerkrieg verbunden war, Eduardo Westerdahl, Förderer der surrealistischen

³ Hausmann, Raoul (1936): „Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza“. In: *A.C. revista trimestral*, 21, und in: *A.C. Documentos de la actividad contemporánea* (1975). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. 11–14.

⁴ Hausmann, Raoul (1969, 1997): *Hyle. Ser sueño en España*. Gijón: Editorial Trea.

Zeitschrift *Gaceta del Arte* (Teneriffa), der gebürtige Turiner Alberto Sartoris, ein bekannter avantgardistischer Architekt der *architettura funzionale* und die Künstler Pancho Cossio, Angel Ferrant und Josep Llorens Artigas, Mitarbeiter von Joan Miró auch herausragende abstrakte deutsche Künstler teil, von denen die Namen Mathias Goeritz und Willi Baumeister am bekanntesten sind.

Bei diesen Treffen, die eine große Resonanz in der spanischen Kunstgeschichte erfuhren, entstand eine überraschende Allianz aus anerkannten Verfechtern und Förderern der Avantgarde, liberalen und falangistischen Intellektuellen und Künstlern, die alle dasselbe Ziel verfolgten, nämlich die Anknüpfung an die durch den Bürgerkrieg abrupt unterbrochene Moderne und die Anerkennung des Surrealismus und der abstrakten Kunst. So sollte die Bindung zur modernen Tradition wieder hergestellt werden, die ihre Meilensteine in der *Sociedad de Artistas Ibéricos* (1925) in Madrid und in der katalanischen Gruppe AD-LAN (1932) hatte. Die „primitive Seele“ von Altamira ebenso wie die Gemälde von Joan Miró und Paul Klee galten als die großen Vorbilder der Gruppe.

Mathias Goeritz (1915–1990) war 1941 durch Spanien gereist und verlegte 1945 seinen Wohnsitz vom ehemals spanischen Marokko nach Granada und zwei Jahre später nach Madrid. In dieser Stadt trat er bald mit dem Kritiker Eduardo Westerdahl, dem Maler Benjamín Palencia und vor allem mit dem Bildhauer Ángel Ferrant in Verbindung, mit dem eine enge Freundschaft entstand. Von 1948 an lebte er zeitweise in Santillana del Mar, im Schutz der bekannten prähistorischen Höhle, die für ihn die Sixtinische Kapelle nicht nur der alten, sondern auch der modernen Kunst bedeutete. Kurze Zeit später übernahm er in Zusammenarbeit mit dem Galeristen Tomás Seral den Posten des Verlagsleiters der Galerie Clan, wo er verantwortlich war für die Reihe „*Artistas Nuevos*“, die er in „*Nuevos Prehistóricos*“ umtaufte. In diesem Verlag gab er zusammen mit Joan Miró einen Band über Paul Klee (*Die Faszination des Moments*) heraus, dem seinerseits eine Gedenkausstellung in den Galerías Layetanas in Barcelona gewidmet wurde. Dabei vernachlässigte er jedoch nicht andere junge Künstler wie Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Fermín Aguayo, Santiago Lagunas, Manolo Millares oder Antonio Saura, herausragendste Vertreter der Gruppen *Dau al Set* in Barcelona, *Pórtico* in Zaragoza und der zukünftigen Gruppe *Paso* in Madrid. Goeritz, der Hauptförderer der *Semanas de Santillana*

del Mar, ging kurz bevor sie 1949 zum ersten Mal stattfanden, nach Mexiko. Als Anerkennung und Würdigung seiner Arbeit druckte man in den Protokollakten der *Semanas* sechs seiner Zeichnungen als Vignetten ab, wie auch eine aufmunternde Nachricht, die er aus Guadalajara geschickt hatte.⁵ Er illustrierte auch eine Titelseite der Zeitschrift *Bisonte* und die ersten Plakate für die *Escuela de Altamira*. Schließlich stellte er 1949 im *Saloncito* der Zeitung *Alerta* (Santander) zusammen mit Miró, dem Engländer Ben Nicholson und dem Bildhauer E. Serra aus, während ihn Jahre später die Galerie *Multitud* in Madrid mit der Ausstellung „Mathias Goeritz y la Escuela de Altamira“ (1978) ehrte.

Nicht weniger entscheidend war die Präsenz Willi Baumeisters (1888–1955), dem anerkanntesten abstrakten Maler der Nachkriegszeit in Deutschland, der auch in Spanien kein unbekannter Künstler war. Unter den wenigen Beiträgen über die bildende Kunst, die vor dem Spanischen Bürgerkrieg in der Zeitschrift der architektonischen Avantgarde *A.C.* erschienen waren, erschien ein Artikel über ihn von Eduardo Westerdahl.⁶ 1936 nahm er an der Seite von Hans Arp, Salvador Dalí, Max Ernst, Angel Ferrant, Wassily Kandinsky und Paul Klee an der Ausstellung „Exposición de Arte Contemporáneo“ im *Círculo de Bellas Artes* auf Teneriffa teil, die von der Gruppe ADLAN veranstaltet wurde. Es ist bezeichnend, dass Baumeister sich für die Malereien der Höhle von Altamira interessierte, seitdem er 1931 in Frankfurt an einer Konferenz seines Freundes, dem Archäologen Hans Mühlerstein, teilgenommen hatte. Sie dienten ihm als Vorwand, den Ursprung der Kunst in den prähistorischen Kulturen zu suchen, als „Das Unbekannte in der Kunst“, wie er seinen bekannten Essay (1947) nannte. Dies erklärt, warum er die Einladung der *Escuela de Altamira* erfreut annahm, einige seiner Zeichnungen als Vignetten in den Protokollakten der *Primera Semana* herauszubringen und aktiv während der *Segunda Semana* an einer Veranstaltung mit dem Titel „Perspektiven der zeitgenössischen Kunst“⁷ teilzunehmen. Er war Vorsitzender einiger der Sitzungsdebat-

⁵ Escuela de Altamira (1951, 2000): *Segunda Semana de Santillana del Mar*. Santander: Consejería de Educación, S.169f..

⁶ Westerdahl, Eduardo (1934): „Willi Baumeister, pintor“. In: *A.C. revista trimestral*, 16, S. 40f.

⁷ Escuela de Altamira (1951, 2000): *Segunda Semana de Santillana del Mar*. Santander: Consejería de Educación y Cultura, S. 113–130.

ten und mit der Abschlussfeier betraut. Später war sein Werk Gegenstand einer großen posthumen Ausstellung in Madrid (1957), wie auch Thema in einem Artikel von Eduardo Westerdahl in der Kunstzeitschrift *Goya, revista de arte*.⁸

Diesen beiden so einflussreichen Namen müsste eine umfangreiche Liste deutscher, vor und nach dem Bürgerkrieg in Spanien lebender Künstler hinzugefügt werden, von denen einige sich vollständig in das spanische künstlerische Leben einfügten. Von ihnen seien lediglich folgende erwähnt: Erwin Bechtold (Köln, 1925), der seit Ende der fünfziger Jahre in Barcelona lebte und mit der Gruppe *Dau al Set* Kontakt aufnahm. Nach regelmäßigen Besuchen auf Ibiza ließ er sich ab 1958 für immer dort nieder. Vorher hatte er als „Spanier“ an der *III Bienal Hispanoamericana de Arte* (Barcelona, 1955 und 1956) teilgenommen und stellte regelmäßig in den wichtigsten Galerien Barcelonas aus: bei René Métras (1965, 1970, 1977) und Joan Prats (1978) sowie in der *Fundació Miró* (1979); und in Madrid bei Buchholz (1956), Juana Mordó (1966, 1973) und Vandrés (1978).

Heinz Trökes (geb. 1913) hatte von 1952 bis 1956 einen Wohnsitz auf Ibiza, hielt sich aber bis 1982 nur sporadisch dort auf; 1955 stellte er in der Galería Buchholz in Madrid aus und schloss sich der Gruppe *Ibiza 59* an. Erwin Broner (1898–1971) aus München arbeitete von 1934 bis 1937 als Architekt in Barcelona, von 1952 bis 1956 auf Ibiza und von 1959 bis zu seinem Tode wieder auf der Insel als Architekt und Maler. Frank Ludwig Schaefer (geb. 1909) aus Mainz wählte nach dem Weltkrieg ebenfalls seinen Wohnsitz auf Ibiza und stellte 1956 in Barcelona aus. Hans Laabs (geb. 1915), wohnhaft auf Ibiza, war einer der Gründer der Gruppe *Ibiza 59* und regelmäßiger Aussteller in einigen ihrer Galerien: El Corsario (1960, 1963), Iván Spence (1964), C. Van der Voort (1971) etc. Ebenso war Egon Neubauer (geb. 1920), der von 1954 bis 1969 auf Ibiza und in Hannover lebte, Mitbegründer der erwähnten Gruppe und Aussteller in der Galerie *El Corsario*.

Zuletzt sei noch Katja Meirowsky (geb. 1920) erwähnt, die aufgrund ihrer jüdischen Abstammung verfolgt wurde; sie ging 1955 nach Ibiza und stellte in verschiedenen Galerien der Insel aus, bei Iván Spen-

⁸ Westerdahl, Eduardo (1958): „W. Baumeister“. In: *Goya, revista de arte*, 23, S. 296–302.

ce (1961, 1964, 1974) und Sa Nostra (1955) wie auch in der Galería Biosca in Madrid 1966.

Die Liste könnte noch um einige Künstler erweitert werden, die sich etwas später in Spanien ansiedelten, wie O. Poppelreuther, Edith Sommer oder Hans Bloch. So vervollständigt sich die Präsenz der deutschen Kunst mit den Ausstellungen der Gruppe *Syn*, die sich aus Schülern Willi Baumeisters zusammensetzte, wie dem bereits erwähnten Erwin Bechtold, Berno Berner, Rolf-Günter Dienst, Klaus-Jürgen Fischer und Eduard Micus, die ihre Werke in der Galerie *René Métras* in Barcelona im Jahr 1967 zeigten. Schließlich sticht aus all diesen Will Faber (1901–1987) hervor, der von 1932 bis zu seinem Tod in das spanische, insbesondere katalanische Kunstleben integriert war. Er arbeitete schon früh als Illustrator der Deckblätter der Zeitschrift *D'Ací i d'Allà*, wie auch in der erwähnten architektonischen Zeitschrift *A.C.* Er nahm auch an der *II Bienal Hispanoamericana de Arte* (1954, Havanna) teil; 1965 wurde ihm eine Retrospektive in der *Sala de Santa Catalina de Ateneo* in Madrid gewidmet.

Seit den fünfziger Jahren berichtete die Zeitschrift *Goya, revista de arte* über das, was in der deutschen Kunst der Nachkriegszeit geschieht. Sie machte besonders auf Künstler aufmerksam, die in der Gruppe *Zen 49* zusammengefasst waren: Willi Baumeister an der Spitze und andere neue Namen wie Rupprecht Geiger, Ernst Wilhelm Nay, Emil Schumacher, Fritz Winter, also die anerkannten Vertreter der abstrakten Kunst in ihren unterschiedlichsten Facetten. Dabei darf nicht der Maler und Theoretiker Hans Platschek vergessen werden, großer Anhänger spanischer Kunst von Goya und Picasso bis hin zu Antonio Saura. Sein Essay *Cuadros como signos de interrogación* („Bilder als Fragezeichen“) beeinflusste ein zeitgenössisches Werk von Rolf Wedewer, das ins Spanische übersetzt wurde. So wurden Ende der sechziger Jahre die Mitglieder der Gruppe *Zero* aus Düsseldorf bekannt: Gerhard von Graevenitz, Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker, deren Werke sich in die optisch-kinetischen Bemühungen der damaligen Zeit einreihen. Fast zwei Jahrzehnte später, 1988, widmete die *Fundación Juan March* der Gruppe in Madrid eine umfangreiche Retrospektive unter dem Titel *Grupo Zero. Un Movimiento europeo* („Gruppe Zero. Eine europäische Bewegung“). Gegen Ende der 80er wuchs das Interesse an ausländischer Kunst, Informationen von der *Documenta* in Kassel und das veränderte Kunstempfinden in Europa, wie es sich insbesondere im Minimalismus und der Pop Art ausdrückte, erreichten Spanien.

3. Das Jahrzehnt des *Neuen künstlerischen Ausdrucks*

Zweifellos waren die siebziger Jahre besonders relevant für die künstlerischen Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien, nicht nur wegen der zeitgeschichtlichen Ereignisse, sondern auch aufgrund der deutschen Kulturinstitute in Spanien. Vor allem die Goethe-Institute in Madrid und Barcelona, die ihre Räume für vehemente Debatten öffneten, ergriffen politisch gewagte Initiativen und förderten neue Tendenzen. Auf dem Gebiet der Kunst wurden Zyklen veranstaltet, an denen nicht nur deutsche und spanische Kunstschaaffende teilnahmen, sondern auch Kritiker, Historiker und Professoren. Die spanischen Künste schulden den deutschen Kulturinstituten großen Dank für ihre Unterstützung, indem sie sich unter noch so heiklen Umständen für eine Kultur des demokratischen Widerstandes im späten Frankismus einsetzten. 1971 organisierte das Goethe-Institut in Madrid den Veranstaltungszyklus *Nuevas tendencias. Artes plásticas y participación* („Neue Tendenzen. Bildende Kunst und Beteiligung“). Für die Auswahl der Eröffnungsveranstaltung unter dem Titel „Die Krise des Bildes“ war Werner Hofmann verantwortlich. Er nutzte die Gelegenheit, die beiden Tendenzen, die damals en vogue waren, vorzustellen: zum Einen die realistischen im weitesten Sinne und zum Anderen die des Paradigmas der künstlerischen Formalisierung durch die Erfahrungen der konstruktiven Abstraktion. Sie wurden im Rechenzentrum der Madrider Universität (*Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*) präsentiert.

Letztgenannte Tendenz war auch Thema einer Veranstaltungsreihe, die im folgenden Jahr vom Goethe-Institut an vier weiteren Orten Spaniens organisiert wurde: in Barcelona, Bilbao, Madrid und Valencia. Mit Ausnahme von Madrid fanden sie unter der Mitarbeit der verschiedenen *Colegios Oficiales de Arquitectos* und mit dem Titel „Anregungen: Kunst und Computer“ statt. Es wurden 160 Werke von Künstlern aus der Bundesrepublik, Spanien, Großbritannien, Japan und den USA gezeigt, die mit dem Medium Computer experimentierten. Unter den eingeladenen Künstlern ragten die Deutschen Kurt Asleben, Peter Kreis, Georg Nees und Manfred Mohr heraus, die grafische Werke und Filme vorstellten. Parallel zur Ausstellung wurde ein Vortragszyklus veranstaltet, bei dem Max Bense, Professor aus Stuttgart, der „Star“ war. Er hatte sich bereits mit seinen Essays über Ästhetik und seinem Engagement für die künstlerische Untersuchung zur konkreten Kunst

und den Erfahrungen mit Computern einen Namen gemacht. In seinem Vortrag über „Die Idee der artifiziellen Kunst“ sprach er von den ersten Versuchen in der beginnenden Kybernetischen Kunst. Außerdem belebte ein Konzert des Pianisten John Cage die Vortragsreihe, die in der *Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales* in Madrid stattfand.

Im Laufe des Jahres 1972 markierten zwei Ereignisse einen Wendepunkt im spanischen wie auch im internationalen künstlerischen Panorama. Das waren einerseits die *Encuentros de Pamplona* („Treffen in Pamplona“) im Juni, wo sich die internationale Avantgarde traf und in der sich die Prophezeiungen über die Krise des Bildes und die Reichweite von Kunst bewahrheiteten. Unter den deutschen Teilnehmern befanden sich Jochen Gerz, Wolf Vostell und Timm Ulrichs. Fast gleichzeitig wurde die *Documenta 5* in Kassel eröffnet, die die traditionellen Stile durch die Etablierung der neuen Ausdrucksformen verdrängte. Die Auswirkungen beider Ereignisse ließen sich bald in der Veranstaltungsreihe über „Tendenzen in der Kunst“ spüren, die das Goethe-Institut Barcelona im Winter 1973/74 organisierte und bei dem die künstlerische Avantgarde verschiedener Bereiche vereint wurde: Kunst, Film, Literatur, Musik und Theater.

Während dies in Barcelona geschah, wurde auf Initiative des Goethe-Instituts Madrid die Veranstaltung „Neues künstlerisches Verhalten“ organisiert. Unterstützt vom Goethe-Institut in Barcelona und in Zusammenarbeit mit den Goethe-Instituten in Großbritannien und Italien fand das Projekt während der Monate Februar und März 1974 in beiden Städten statt. Diese Programmreihe erklärte ausdrücklich die Künstler und das anwesende Publikum zu Protagonisten. Beide zeigten sich gleichermaßen aufgeschlossen für den offenen Charakter und es folgten leidenschaftliche Debatten in einer ungewohnt freien Atmosphäre. Die Vorträge entsprachen keiner bestimmten Tendenz, sondern eher einer den verschiedensten Äußerungen gemeinsamen Haltung, die man mit „Entmaterialisierung der Kunst“ bezeichnen könnte. Diese Haltung umfasste alles vom Happening bis zur Aktionskunst, von der Body art, der Arte povera bis zu den verschiedenen Ausdrucksformen der Konzeptkunst.

Das Projekt hatte im September des vorangegangenen Jahres, dank des Enthusiasmus der Institutsleiter in Madrid und Barcelona, Eckart Plinke und Hans-Peter Hebel, die mir die Koordination anvertrauten,

seinen Anfang genommen. Man hatte gehofft, mit der Anwesenheit von Deutschlands damals interessantesten beiden Künstlern – Joseph Beuys und Wolf Vostell – rechnen zu können. Angesichts von Beuys' andauerndem Stillschweigen nach seinem Ausschluss aus der Düsseldorfer Akademie im Oktober 1972 und während seines Aufenthaltes in Nordamerika (von Oktober 1973 bis Anfang 1974) wurde er durch Timm Ulrichs ersetzt. Von Europa schien Beuys damals nichts wissen zu wollen.

Es ist hinlänglich bekannt, dass Wolf Vostell (1932–1998) zeitlebens ein großer Liebhaber Spaniens war und es zu seiner zweiten Heimat und häufigem Aufenthaltsort auserkor, im ständigen Wechsel mit Köln und Berlin. Seit seiner Jugendzeit faszinierten ihn so unterschiedliche Stile wie die Strenge Zurbaráns, die *Pinturas Negras* von Goya und der Surrealismus Buñuels. 1957 machte er seine erste Reise nach Extremadura und lebte sich sehr bald durch die aufeinander folgenden Ausstellungen seiner Gemälde in den *Salones de Educación y Descanso* 1958 und der *Sala Lux* (1960) in Cáceres sowie seiner „Decollagen“ im *VI Salón de Marzo* 1962 in Barcelona in das spanische Künstlerleben ein. Von der Atmosphäre Spaniens, speziell Extremaduras angetan, begann er bald eine Serie mit Motiven wie *Guadalupe* (1958), *Las Hurdes* (1958–1961), *Desastres de la Guerra* (1971; Kriegsdesaster) oder *María y Calatayud* (1973).

Es ist verständlich, dass Vostell vor diesem Hintergrund gern die Einladung zur erwähnten Ausstellung annahm. Ihm sei es eine Freude, gegebenenfalls mit seinen Arbeiten auf spanische Künstler Einfluss zu nehmen, bestätigte er. Diese Ausstellung war somit auch die Grundsteinlegung der Idee für sein Museum in Malpartida in Cáceres, das 1976 für das Publikum geöffnet und in den neunziger Jahren vergrößert werden sollte. Seine dort ausgestellten Werke hatten nicht nur spanische Titel, sondern auch spanische Züge: *Extremadura* (1975), *Juana la Loca* („Johanna die Wahnsinnige“) 1980, *Siberia española* („Spanisches Sibirien“) 1982, *Españolas* („Spanierinnen“) 1984, *El entierro de la sardina* („Die Beerdigung der Sardine“) 1985, *Tauromaquia* („Stierkampf“) 1991 oder *La Quinta del Sordo* („Die Villa des Tauben“) 1997 etc. Gleichzeitig nahm er mit zahlreichen Einzelausstellungen am spanischen Kunstleben teil: in Barcelona in der *Sala Vinzón* (1974), der Galerie *G* (1976) und der *Fundació Miró* (1979); in Madrid in der Galerie *Ynguanzo* (1977, 1981 und 1983) und dem *Museo Español de Ar-*

te Contemporáneo (1979). Ebenso stellte er auf der jährlichen Madrider Kunstmesse ARCO (1984) und auf der *VIII Bienal de escultura Ibérica* 1986 in Zamora aus.

Joseph Beuys (1921–1986) nutzte 1966 einen Aufenthalt in Barcelona in Begleitung von Vostell, um die *Santa Cueva de Manresa* (Heilige Grotte von Manresa) bei Barcelona zu besichtigen, einen Ort, der mit dem Mystiker Ignacio de Loyola in enger Verbindung steht. Manresa wurde zum zentralen Punkt der mystischen Geografie Beuys', der von der Persönlichkeit des katholischen Heiligen fasziniert war. Obwohl nicht schriftlich verbürgt, bestätigen verschiedene Zeugnisse seinen Besuch in dieser Grotte. Der Einfluss, den die *Ejercicios espirituales* (Spirituelle Übungen) des Jesuiten und der Besuch dieser Stadt auf den Künstler machten, bewiesen die Aktion „Manresa“ in der Galerie Schmela in Düsseldorf (im Dezember 1966) und seine ersten „Fluxus-Aktionen“, die selbst wieder als spirituelle Exkursionen konzipiert waren. Einige dieser Kunstobjekte wurden auf der *Documenta 4* (1968) ausgestellt und später im „Block Beuys“ des Landesmuseums in Darmstadt aufbewahrt. Der Einfluss von Beuys' Werk und Denken in Spanien machte sich erst seit den achtziger Jahren bemerkbar, hauptsächlich durch die Ausstellungen in den Räumen der *Fundació Caixa de Pensions* in Barcelona und Madrid (1985 bzw. 1988).

Die Veranstaltung *Nuevos Comportamientos Artísticos* („Neuer künstlerischer Ausdruck“) stellte einen Meilenstein auf dem Weg der Konsolidierung neuer künstlerischer Erfahrungen dar, die zwar zeitweilig in den 80er Jahren durch die Vorherrschaft der Malerei an Bedeutung verloren, aber entscheidende Voraussetzungen für die Ausbreitung neuer Genres in den 90ern darstellten.

Die Unterstützung neuer Tendenzen durch das Goethe-Institut wurde nach dem Tod Francos 1975 und während der *transición* unter günstigeren politischen und sozialen Bedingungen fortgeführt und das in einer immer engeren Zusammenarbeit mit den spanischen Institutionen. So wurden zum Beispiel während der ersten Hälfte des Jahres 1976 im *Instituto de Teatro de Barcelona* Videos des Neuen Berliner Kunstvereins von Josef Beuys, Wolf Vostell, Rebecca Horn, Karl Heinz Hödicke und anderen gezeigt. Die Sitzungen der so genannten „Series informativas I und II“ (1978, 1980), die in Zusammenarbeit mit dem *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña* durchgeführt wurden, informierten über das, was in Deutschland im audiovisuellen Umfeld in dieser Zeit aktuell war.

4. Die Neuen Wilden

Die beiden wichtigsten Ausstellungen, die Ende der 70er und 1980 in Madrid gezeigt wurden, waren *Mil novecientos ochenta* („Neunzehnhundertachtzig“; 1979) und „Madrid D.F.“ (1980). Zu Beginn der achtziger Jahre brach die Malerei die Vorherrschaft des *Neuen künstlerischen Ausdrucks*. In der internationalen Szene bemerkte man eine ähnliche Rückkehr zur Malerei, wenn auch in eine ganz andere Richtung. In Spanien wurden in kürzester Zeit die unterschiedlichsten zeitgenössischen Richtungen aufgenommen; ein Beweis hierfür ist die völlig unerwartete Wahl des jungen Miquel Barceló, der in der Ausstellung *Otras figuraciones* („Andere Gestaltungen“) 1981 fast unbemerkt geblieben war, für die *Documenta 7* in Kassel (1982). Die spanischen Künstler, Kunstkritiker und Besucher, die größtenteils zum ersten Mal nach Kassel kamen, um dem großen Ereignis beizuwohnen, wurden von jenem frischen Wind des *Zeitgeistes* erfasst, der auch einer Ausstellung im Martin-Gropius-Haus in Berlin ihren Namen geben sollte (die Ausstellung „Zeitgeist“). Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass die Welle der Neuen Wilden in ihrer neoexpressionistischen Form sehr schnell die spanischen Künstler in ihren Bann zog und die Einflüsse der deutschen Kunst auf die spanische sich während des ganzen Jahrzehnts noch intensivierten.

Seitdem ist den spanischen Künstlern die deutsche Kunst durch Reisen und Besuche der wichtigsten Museen und Ausstellungszentren in Berlin, Köln, Düsseldorf, Kassel etc. näher gerückt. Parallel dazu mehrten sich Informationen über die Situation der Kunst, nicht nur in den darauf spezialisierten Medien, sondern auch in Zeitungen. Ausstellungen der Malerei der Neuen Wilden in Privatgalerien und öffentlichen spanischen Institutionen gab es zuhauf. Erwähnt sei z. B. die von Jörg Immendorf (1982) in der *Galería Heinrich Erhard* in Madrid und bei *Juana de Aizpuru* in Sevilla, K. H. Hödicke (1984) in der *Galería Vijande* und Markus Oehlen (1987) in der *Galería Fúcares* (beide in Madrid), Dokoupil (1988) im *Colegio de Arquitectos* in Málaga, außerdem Martin Kippenberger (1989) im *Museo de Arte Contemporáneo* in Sevilla, Rainer Fetting im *Centro Santa Mónica* in Barcelona oder A. R. Penck in der *Galería Juana Mordó* in Madrid.

Neben diesen und anderen Einzelausstellungen fanden Gruppenausstellungen statt, die einen allgemeinen Überblick über die neue Male-

rei boten. Zweifelsohne war die einflussreichste unter ihnen *Origen y visión. Nueva pintura alemana* („Herkunft und Vision. Neue deutsche Malerei“), sowohl wegen ihres frühen Zeitpunkts (1984) als auch wegen der Zahl und Qualität der ausgestellten Werke. Sie wurde im Mai im *Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions* in Barcelona und von Mai bis Juli im *Palacio de Velázquez* im Retiro-Park von Madrid gezeigt. Dort konnte man die Werke von etwa zwanzig Malern sehen: Georg Baselitz, Werner Büttner, P. Chevalier, Walter Dahn, J. Georg Dokoupil, Rainer Fetting, D. Haaker, Karl Heinz Hödicke, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Bernd Koberling, Markus Lüpertz, Helmut Middendorf, Albert Oehlen, A. R. Penck und V. Tannert. Fast allen wurden im Laufe der 80er Jahre und vor allem später Einzelausstellungen gewidmet. Außerdem wurden sie in einigen anderen Gruppenausstellungen gezeigt, wie *Hacen lo que quieren. Arte joven renano* („Sie machen, was sie wollen. Junge rheinische Kunst“) 1987, organisiert vom *Museo de Arte Contemporáneo* in Sevilla.

So verbreitete sich in diesen Jahren auch das Werk von Beuys durch Ausstellungen wie *Punt de confluència: J. Beuys*, („Zusammenfluss: J. Beuys“) Düsseldorf 1962–1987, veranstaltet vom *Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions* in Barcelona im Frühjahr 1988. In dieser Ausstellung spiegelten sich die Tendenzen der Zeit nicht nur in den Werken Beuys' wider, sondern auch in den Werken derer, die seinen Einfluss anerkannten: Jörg Immendorff, Inge Mahn, Blinky Palermo, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Klaus Rinke, Ulrike Rosenbach, Reiner Ruthenbeck oder Katharina Sieverding.

1989 schließlich zeigte eine neue Ausstellung die ersten Symptome einer Abkühlung der deutschen Kunst: *La razón revisada* („Die revidierte Vernunft“) wurde von der *Fundació Caixa de Pensions* in ihrer Filiale in Madrid veranstaltet: Helmut Dorner, Günther Förg, Hubert Kiecol, Harald Klingelhöller, Imi Knöbel, Thomas Struth, aber auch andere Künstler wie Ulrich Rückriem waren im *Palacio de Cristal* in Madrid zu sehen.

Es besteht also nicht der geringste Zweifel, dass Deutschland während der erwähnten Jahrzehnte ein Land ersten Ranges in der europäischen und weltweiten Kunst war. Und wenn zu Beginn dieser Zeitspanne die Anziehungskraft eher vom Süden ausging, so übte im Laufe der Zeit andersherum die deutsche Kunst immer mehr ihre Faszination auf viele spanische Künstler aus.

Bibliografie

Corazón, Alberto (Hrsg.) (1971): *La Bauhaus*. Madrid: Comunicación.

Museo de Bellas Artes (1970): Catálogo. *50 años Bauhaus*, Buenos Aires.

Centro de Arte Reina Sofía (1988): Catálogo. *Utopías de la Bauhaus*. Madrid.

Hess, Walter (1967): *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lahuerta, Juan José (1989): *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura de entreguerras*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Marchán Fiz, Simón (Hrsg.) (1989): *Berlín, punto de encuentro*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.

Richard, L. (1979): *Del Expresionismo al Nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Roh, Franz (1927, 1997): *Realismo mágico. Postexpresionismo*. Madrid: Revista de Occidente.

Sedlmayr, Hans (1956): *El arte descentrado*. Madrid: Editorial Rialp.

Sedlmayr, Hans (1957): *La revolución del arte moderno*. Madrid: Editorial Rialp.

Sels, Peter (1989): *La pintura expresionista*. Madrid: Alianza Forma.

Wedewer, Rolf (1973): *El concepto de cuadro*. Barcelona: Editorial Labor.

Wick, Rainer (1986): *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma.

Wingler, Hans M. (1980): *Las escuelas de arte de vanguardia*. Madrid: Taurus.